

XXIII

The Penguin Modern Painters

Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books Ltd
1944-1959

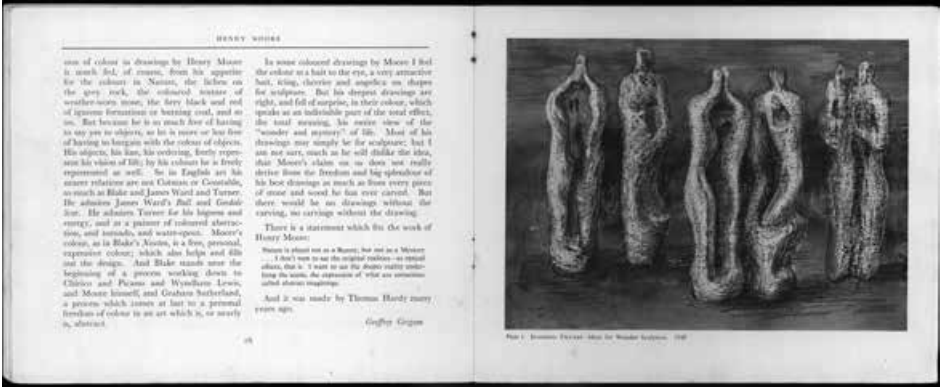
- 1 Henry Moore (Geoffrey Grigson, 1943)
- 2 Graham Sutherland (Edward SackvilleWest, 1943)
- 3 Duncan Grant (Raymond Mortimer, 1944)
- 4 Paul Nash (Herbert Read, 1944)
- 5 Matthew Smith (Philip Henty, 1944)
- 6 John Piper (John Betjeman, 1944)
- 7 Edward Burra (John Rothenstein, 1945)
- 8 Victor Pasmore (Clive Bell, 1945)
- 9 Edward Bawden (J. M. Richards, 1947)
- 10 Stanley Spencer (Eric Newton, 1947)
- 11 Ben Shahn (James Thrall Soby, 1947)
- 12 William Nicholson (Robert Nichols, 1948)
- 13 Ben Nicholson (John Summerson, 1948)
- 14 Frances Hodgkins (Myfanwy Evans, 1948)
- 15 David Jones (Robin Ironside, 1949)
- 16 Paul Klee (Douglas Cooper, 1949)
- 17 Ivon Hitchens (Patrick Heron, 1955)
- 18 niet verschenen
- 19 Edward Hopper (Lloyd Goodrich, 1949)
- 20 Georges Braque (John Richardson, 1959)

Redactie: Kenneth Clark
18 x 22 cm (liggend formaat), 12 tekstpagina's en 32 pagina's met telkens één afbeelding, 16 in zwart-wit, 16 in kleur
Productie: Eunice Frost
Druk: Hunt, Barnard & Co., Londen en Aylesbury, en John Swain & Sons, Londen en Barnet (nummers 1-8); The Baynard Press, Londen (9, 11, 12, 14, 15 en 19); Silk & Terry, Birmingham (10 en 13); Hazell, Watson & Viney, Aylesbury en Londen (16); en Hunt, Barnard en Co., Aylesbury, Bucks (17); kleurplaten door John Swain en W.F. Sedgwick (nummers 1-8); John Swain & Sons (9-13 en 17), die ook de platen drukte die gemaakt waren door W.F. Sedgwick, Londen (14 en 15) en The Sun Engraving Co, Watford, Herts (16)

De door Kenneth Clark opgestarte reeks *The Penguin Modern Painters* omvat twintig delen, telkens gewijd aan één levende, Engelse kunstenaar, plus enkele buitenlanders zoals Klee, Hopper en Braque. Critici en schrijvers als Clive Bell en Herbert Read stonden in voor de teksten. De boeken werden gefinancierd door het Ministerie van Propaganda; de modernistische Engelse schilderkunst bloeide op in de jaren veertig en was onbekend bij het grote publiek en vaak zelfs in de beperkte kring van kunstliefhebbers. Penguin maakte oplages van 40.000, de reeks was een doorslaand succes, vele herdrukken volgden. De kunsthongers was groot in en kort na de oorlog, en de Engelse modernisten hadden hun landgenoten iets te bieden. De eigenzinnigheid van deze Engelse kunstenaars is verbazend. Graham Sutherland, bijvoorbeeld, lijkt het knallende roze en oranje en de verwrongen vormen van de latere Francis Bacon uitgevonden te hebben. Niet één van deze boekjes doet verouderd aan, al laat de druktechniek bij Spencer en Jones wat steken vallen. De inleidende teksten verschillen onderling sterk van toon en inzet, maar volgen steeds de biografische methode. Geen enkel afgebeeld werk wordt geïnterpreteerd, en als er naar afzonderlijke afbeeldingen wordt verwezen, dan niet als illustratie bij het betoog van de essayist, maar om de lezer een toegang tot het oeuvre te bieden. Je vergeet misschien de teksten, maar de beelden branden na.

In een boek over deze reeks onderscheidt Carol Peaker drie periodes met elk hun eigen stijl. Tijdens een eerste periode (nummers 1 tot 8) verschenen geniete boekjes zonder rug, waarvan de grafisch ontwerpers onbekend zijn. Op het omslag, van een witte en crème-kleurige verticale band voorzien, staat de naam van de kunstenaar in kapitalen in een nogal plomp edwardiaans lettertype, bovenop de grens van de kleurstroken. In een tweede periode (9 tot 11) werden de boeken ingenaaid met rug, en later ook met rugtitel. De omslagen zijn monochroom bruin of groen. Een derde periode (12 tot 20) volgt het stramen van de tweede periode, maar met een monochroom blauwgrijze omslag. Bovendien zijn de boeken nu voorzien van een glad papieren stofomslag met een driekleurenreproductie.

Vanaf deel 12 werd niemand minder dan Jan Tschichold, 'the master of modern typography', als grafisch ontwerper ingehuurd. Hij werkte samen met de beste vakmensen, en was in 1948 bij Penguin komen werken op verzoek van directeur Allen Lane. De eerstvolgende deeltjes waren toen echter al grotendeels voorbereid. Tschichold kon pas zijn stempel drukken op de reeks vanaf het aan Paul Klee gewijde nummer 16, dat in 1949 verscheen. Het oogt prompt veel moderner dan de voorgaande vijftien delen. Het langwerpige, dunne boekje charmeert onmiddellijk: het frisse, waterachtige blauw en rood van de reproductie op de omslag stralen dezelfde blijheid uit als in het oorspronkelijke werk *Huizen bij de zee* (1921). Het plaatje is precies geplaatst in een vrij breed wit kader, met erboven in tweemaal vier smalle, moderne letters de naam van de schilder, en eronder cursief de naam van de serie en de prijs: 'Three Shillings and Sixpence'. Het boekje respecteert in die zin het werk van Klee, dat in verschillende dikke catalogi vaak veel te hard is gedrukt, met te doffe of juist schelle kleuren, te warm of kil. Vaak deugt het formaat van de afbeeldingen niet, of ze zijn lelijk op de pagina's geplaatst. Zelfs de meeste posters van zijn werk zijn



raar: wat op Klees kleine formaat een juweeltje is van precisie, het vrolijke spel van pense-len en papier, kleuren en lijnen, wordt, opgeblazen tot woonkamerformaat, een mystieke boodschap uit een onkenbare wereld achter de zichtbare verschijnselen. Niets van dit alles in deze sierlijke en lieflijke uitgave, die gebruikmaakt van zacht papier voor de tekst voorin, en van glad papier voor de afbeeldingen. Rechts kleurafbeeldingen, die de lezer tegemoet fonkelen vanaf de glimmende pagina's, links zwart-witprenten, onder meer van Klees grafische werk.

De tekst is van Douglas Cooper en volgt de stadia op de levensweg van de kunstenaar van geboorte tot dood op een vriendelijke, maar niet bijster originele manier. Blijkbaar was Klee in 1949 zo onbekend bij het Britse publiek dat zo'n biografische inkadering nieuw en nodig was. Verrassend is dat Cooper de aandacht vestigt op diens vele geschriften, die dan nog grotendeels onuitgegeven zijn. Hij concludeert dat daar nog vele lessen te wachten liggen voor de 'kunst van de komende honderd jaar': 'Moderne kunst bevindt zich immers nog steeds in een elementaire fase, en Klee is een van de belangrijkste voorgangers, omdat hij het meest pure gebruik van beeldende middelen combineerde met een persoonlijke en alomvattende kijk op de wereld.'

Moderne kunst, dat was het. Het hele boekje ademt tijdloze moderniteit uit – zelfs de tekstkolommen op het inmiddels verkleurde papier, maar vooral toch de schitterende zwart-wit- en kleurenafbeeldingen op het gladde papier, niet in een kader gezet, maar als op een witte ondergrond gelegd, zodat ze naar boven komen, naar de lezer toe, de betoverde toeschouwer van het wonder dat elke Klee is. Hij is het type kunstenaar waarvan je de werken het best in grote aantallen bekijkt, een stuk of honderd minimaal op een overzichtstentoonstelling. Dan begint al snel te dagen wat Klee keer op keer presteert en dan schiet je in de lach als je weer zo'n mal idee ziet en begrijpt wat Klee hier voor zijn al even verbaasde ogen heeft zien ontstaan. Datzelfde effect weet het boekje uit de reeks *Penguin Modern Painters* te bereiken met slechts tweeëndertig afbeeldingen. De volgorde van de werken is niet chronologisch en doet er niet toe: er wordt geen verhaal verteld of iets duidelijk gemaakt. Ieder werk is maximaal aanwezig, het springt naar voren en als lezer tui-mel je er recht voorover in. De drukkwaliteit is ongekend hoog, en dat in 1949, toen er papierschaarste heerste in het Verenigd Koninkrijk.

Arjen Mulder

– Carol Peaker, *The Penguin Modern Painters. A History*, Londen, The Penguin Collector's Society, 2001.

XXIV

Degas et son œuvre. Volume I-IV

Paul-André Lemoisne
Parijs, Arts et Métiers Graphiques
1946-1949

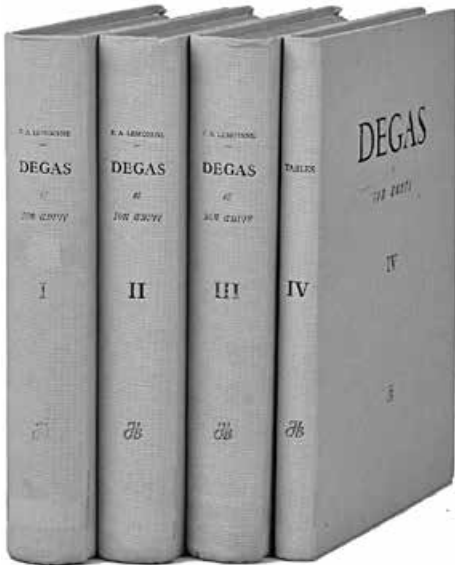
33 x 25,7 cm, 1292 pagina's, 126 illustraties (I) + 1466 illustraties (II-III), diverse fotografen Druk: Les Fils de Victor Michel (illustraties) en L'Imprimerie Kapp (tekst)

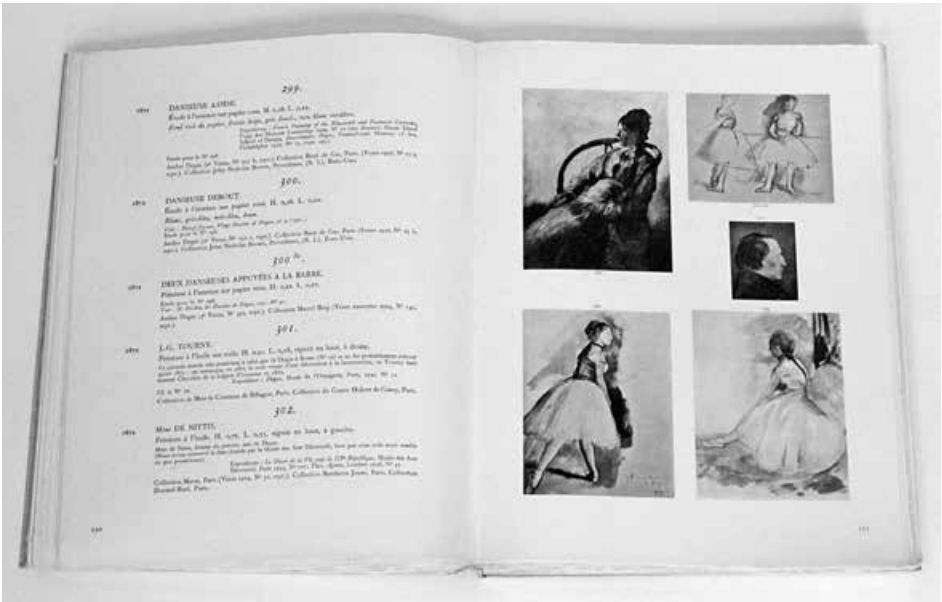
Degas et son oeuvre, op groot formaat en genummerde oplage, is uitzonderlijk binnen de categorie bibliofiele publicaties. De initiatiefnemers voor deze vierdelige oeuvrecatalogus zijn de kunsthandelaars Paul Brame en César Mange de Hauke. De Hauke trok in 1925 naar New York om er de Amerikaanse kunstliefhebber vertrouwd te maken met de Franse (post)impressionisten. Bij zijn terugkeer in 1939 ontstond een intensieve samenwerking met Brame, zoon van een bekende Degas-handelaar. De heren gaven onder de titel *Les Artistes et leurs oeuvres* drie monografische catalogi uit. Ruim tien jaar na *Degas* verscheen *Seurat et son oeuvre* van de hand van De Hauke zelf, die in de introductie reeds twee opvolgers in de reeks aankondigde. De Hauke overlijdt in 1965 en het duurt opnieuw tien jaar vooraleer *Toulouse-Lautrec et son oeuvre* wordt uitgebracht. Als ook Brame sterft in 1971, wordt het plan voor de catalogus over Henri Fantin-Latour begraven.

De drie luxe-edities volgen eenzelfde opzet die het midden houdt tussen kunstgeschied-schrijving en kunsthandel. Hoewel de publicaties getuigen van verregaand wetenschap-pelijk connoiseurschap, lijken ze toch ook op veilingcatalogi die de authenticiteit en dus ook de waarde van kunstwerken moeten aantonen. Treffend is hoe in *Seurat et son oeuvre* onder de titel 'De schandpaal' een geïllustreerd hoofdstuk gewijd wordt aan foutieve toe-wijzingen en vervalsingen. De eerste publicatie, *Degas et son oeuvre*, onderscheidt zich in zekere zin nog van deze marktgerichtheid. De auteur, Paul-André Lemoisne, conservator van het prentenkabinet van de Bibliothèque Nationale de France, wijdde zich vanaf 1942 aan het onderzoek ter voorbereiding van de oeuvrecatalogus. In de inleiding wordt aange-given dat dit omvangrijke werk niet de pretentie van volledigheid of perfectie heeft. Het is kenmerkend voor de bescheidenheid van Lemoisne, wiens onderzoek tot op heden geldt als referentie voor Degas' pastellen en schilde-rijen.

Het belang van de kunsthistorische ana-lyse van *Degas* blijkt vooral uit het eerste deel uit 1946. Lemoisne maakt een gede-tailleerde analyse en interpretatie van Degas' leven en werk, uitvoerig geïllus-treerd met foto's van de kunstenaar op ver-schillende momenten in zijn leven, van paginagrote details die techniek en stijleve-lutie weergeven, en van werken uit zijn privécollectie die tot inspiratie dienden. Het volume vormt een volwaardige en op zich-zelf staande monografie, die aandacht besteedt aan technieken en media die niet werden opgenomen in de oeuvrecatalogus, zoals Degas' tekeningen, monotypes en sculpturen.

De oeuvrecatalogus neemt het volledige tweede en derde deel in beslag en biedt een genummerd, strikt chronologisch overzicht van 1466 schilderijen en pastellen, met op





de linkerpagina de technische specificaties, een aanvullende beschrijving, tentoonstellings- en eigendomsgeschiedenis, bibliografie en eventuele voorstudies. Op de rechterpagina worden alle reproducties van de werken weergegeven, uitsluitend vergezeld van het bijhorende catalogusnummer. De schikking is georganiseerd op basis van een aantrekkelijke compositie, waardoor de werken op de bladspiegel met elkaar in dialoog treden. De vrij rigide structuur van de catalogus verleent het geheel een zekere rust en elegantie. Toch is elke pagina uniek door een steeds wisselend patroon van reproducties, ingegeven door formele karakteristieken en onderlinge schaalverhoudingen. Dat Degas motieven hernam of figuren en poses in verschillende media uitwerkte, zorgt voor een interessant spel op de bladspiegel: ballerina's gaan in stop-motion aan het dansen, en paarden galopperen Muybridge-gewijs over de pagina. Grote afwezige in deze publicatie – en in de gehele reeks – is kleur. Hoewel de oeuvres van Degas, Seurat en Toulouse-Lautrec met rijke pasteltinten en vibrerende kleurschakeringen worden geassocieerd, koos men hier voor de klassieke drukwaliteit van contrastrijke heliogravures, die binnen het bibliofiele opzet moet worden begrepen. Daarenboven resonanceert Degas' atypische kadering in zwart-wit nog treffender met de 'fotografische blik' van deze schilder van het moderne leven.

Het vierde en laatste deel bestaat uit tabellen die de werken van Degas opdelen volgens thema, afgebeelde figuren of de geografische spreiding in collecties. De keuze om een apart volume aan het register te wijden is uniek en wordt niet doorgezet in de overige publicaties van *Les Artistes et leurs oeuvres*. Het 157 pagina's tellende volume getuigt dan ook van de rol van bibliothecaris Lemoisne. Zijn systematische opdeling in categorieën maakt van dit boek niet alleen een uiterst bruikbaar wetenschappelijk document, ze nodigt de kijker ook uit om Degas' oeuvre in achronologische configuraties te denken. Het louter typografische spel van tabellen en lijsten getuigt daarnaast opnieuw van een uitzonderlijke aandacht voor grafische vormgeving, die niet alleen een esthetische meerwaarde biedt, maar ook de leesbaarheid van de catalogus ten goede komt. De verfijnde, uniforme vormgeving van de vier volumes, op luxe ongestreken papier, is een staalkaart van Arts et Métiers Graphiques, opgericht in 1927 als uitgever van een kunst- en literatuurtijdschrift over fotografie, typografie, vormgeving en luxe-edities. Vanaf de jaren dertig begon Arts et Métiers Graphiques bibliothele uitgaves te publiceren. De uitgeverij overleefde het magazine, dat al in 1939 zijn laatste nummer uitgaaf. In 1973 publiceerde Arts et Métiers Graphiques een catalogus over Degas' gravures en monotypes, waarvan de radicale vormgeving en de confrontatie van details treffend het speelse karakter van Degas' late, grafische oeuvre weergeven. **Griet Bonne**

- François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parijs, Flammarion, 1987.
- Sébastien Chauffour, 'Selling French Modern Art on the American Market. César de Hauke as Agent of Jacques Seligmann & Co., 1925-1940', in: Lynn Catterson (red.), *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic. 1860-1940*, Leiden, Brill, 2017, pp. 227-45.
- C.M. de Hauke, *Seurat et son œuvre*, Parijs, Gründ, 1961.
- Kristof Van Gansen, 'Une page est une image. Text as Image in Arts et métiers graphiques', *Journal of European Periodical Studies*, nr. 2, 2017, pp. 61-76.

XXV Vision in Motion

László Moholy-Nagy
Chicago, Paul Theobald and Company, 1947
28,5 x 22 cm, 371 pagina's, 440 afbeeldingen
Grafisch ontwerp: László Moholy-Nagy, productie: Otto Maurice Forkert

Vision in Motion is de laatste publicatie van de Hongaars-Amerikaanse beeldhouwer, schilder, fotograaf, ontwerper, auteur en docent László Moholy-Nagy (1895-1946). Het boek verscheen een jaar na zijn dood, onder redactie van zijn weduwe Sibyl. Moholy-Nagy werkte van 1923 tot 1928 aan het Bauhaus in Weimar en Dessau. Hij vestigde zich in 1937 in Chicago en richtte daar The New Bauhaus op, in 1944 omgedoopt tot het Institute of Design. Vanaf 1943 begon hij materiaal te verzamelen voor een boek over zijn recentste ervaringen. Wekelijks, zo schreef Sibyl in *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, gaf hij meer dan twintig uur les. 's Avonds verdiende hij de kost als vormgever en schilder; op zondag werkte hij aan *Vision in Motion*.

Bij alles wat Moholy deed, stond het overstijgen voorop van de restricties van een medium – de verondersteld vaste eigenschappen van sculpturen, foto's, films, schilderijen, objecten, maar ook van boeken, en van de wisselwerking, op papier, tussen tekst en beeld. 'Nooit schrijf ik nog een ander boek', zo zei hij tijdens het werken aan *Vision in Motion*. 'Het is een ondraaglijke verleiding om naast penselen, verf en canvas te zitten, en om dan een potlood in de hand te houden. Hoe ik opbloeit tijdens het zien, en hoe die gehele vreugde verdort wanneer ik het zien in woorden moet vertalen! Dit boek is de grootste opoffering die ik me ooit voor mijn studenten getroost heb. Het is een soort visueel testament, iets waar ze op kunnen steunen wanneer ik dood ben.' Zijn theorie – combinaties van uiteenlopende waarnemingen, door moderne technologie versterkt, zouden leiden tot nieuwe menselijke ervaringen – werd niet alleen neergeschreven, maar ook in de praktijk omgezet dankzij het grafisch ontwerp, inclusief de cover. Uit een oranje-rood vlak is een zwarte rechtehoek weggescheurd – de rafelranden zijn zichtbaar. In de vrijgekomen opening, dus 'in' de diepte van het boek, houden zich schimmige, witte, kraakbeenachtige objecten op, bijna als mechanische, beweeglijke spoken.

In de inleiding vatte Moholy zijn doeleinden samen. De industriële revolutie – met de introductie van techniek en media – heeft zich in onvoldoende mate voltrokken, en heeft de mens niet fundamenteel beïnvloed. 'De uitdaging voor onze generatie', aldus Moholy, 'is

de intellectuele en emotionele, de sociale en de technologische componenten samen te brengen in een evenwichtig spel; leren om ze in relatie te zien en voelen. Zonder deze verwevenheid blijft enkel de afzonderlijke technische vaardigheid over waarmee menselijke aangelegenheden worden behandeld, een starheid die biologische en sociale impulsen verstikt; een uit het hoofd geleerd, en geen geleefd leven.' Ook lezen kan in dat opzicht als achterhaald worden beschouwd – een activiteit die vervangen dreigt te worden door het kijken naar (bewegende) beelden, terwijl lectuur net zo goed verrijkt kan worden door beelden.

Om die verrijking was het Moholy te doen. Dankzij de 'generositeit van de uitgever', zo schreef hij in het voorwoord, 'ben ik in staat geweest om vooruitgang te boeken in de richting van een nieuwe boekvorm waar ik al vijftientwintig jaar mee experimenteer. Ik heb altijd vooropgesteld dat – voor een betere visuele communicatie – tekst en illustratie aan elkaar gelast zouden moeten worden. Illustraties zouden de tekst moeten vergezellen in plaats van dat ze moeten worden opgezocht.' De afbeeldingen in *Vision in Motion* staan daarom vlak naast de passages waarin ze aan bod komen: ofwel in de marge, ofwel op groter formaat (zodat het tekstblok kleiner wordt), ofwel afzonderlijk op de tegenoverliggende pagina. 'Het resultaat (of dat was althans de bedoeling)', schreef hij, 'is een functionele vloeibaarheid en een grotere leesbaarheid, dat wil zeggen, een betere communicatie.' In het eerste hoofdstuk, 'Analyzing the Situation', worden de illustraties vervangen door gecursiveerde opmerkingen of citaten (van bijvoorbeeld Goethe of bioloog Julian Huxley), zodat het discours wordt ontdubbeld. De drie volgende hoofdstukken reageren op de bestaande situatie, door innovaties en experimenten voor te stellen, zowel in het onderwijs als in de kunsten. De allereerste foto toont een vijftal alternatieve handvaten gemaakt aan het Institute of Design, met een kritisch onderschrift waarin de tekst, lager op de pagina, wordt samengevat, samen met de boodschap van *Vision in Motion*: 'Door een eigenaardige traagheid imiteren de commerciële handvaten in plastic voor werktuigen nog steeds de oude houten handvaten, gedraaid op de werkbank.' De vijfde afbeelding is, paginagroot, een foto uit 1928 van de afdruk van de rechterhand van Kandinsky: het is belangrijk om de subtiele eigenschappen van de menselijke hand te kennen; technologie kan die kennis aanreiken maar ook bruikbaar maken voor ontwerpers.

De wisselwerking tussen tekst en beeld communiceert dus niet enkel de boodschap, ze is er een manifestatie van. Hoewel het ontwerp van *Vision in Motion* vandaag vanzelfsprekend lijkt, werd het boek in 1947 als innoverend beschouwd, ook door de auteur zelf – als iets wat voorheen niet mogelijk was door druktechnische beperkingen, die de dichte nabijheid van tekst en beeld bemoeilijkten. In 1925 publiceerde Moholy bijvoorbeeld het boek *Malerei, Photographie, Film* [X], waarin pagina's bedrukt werden met afbeeldingen (inclusief onderschriften), met tekstblokken, of met constructivistisch ogende bladspiegels waarin dikke zwarte lijnen worden gecombineerd met kleine afbeeldingen en losstaande alinea's. *Vision in Motion* is meer beheerst, toegankelijk en pedagogisch: het traditionele, continue lezen blijft mogelijk, maar op haast elk moment van de lectuur kan een afbeelding de boodschap van de auteur helpen onderschrijven. **Christophe Van Gerrewey**

- Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Cambridge/Londen, MIT Press, 1969, pp. 218-23.
- Alain Findeli, 'Moholy-Nagy's Design Pedagogy in Chicago (1937-46)', *Design Issues*, nr. 1, 1990, pp. 4-19.
- Pepper Stetler, 'The New Visual Literature: László Moholy-Nagy's *Painting, Photography, Film*', *Grey Room*, nr. 32, 2008, pp. 88-113.

